

Investigação visual a respeito do outro

Almeida, Milton José de

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Almeida, M. J. d. (2007). Investigação visual a respeito do outro. *ETD - Educação Temática Digital*, 9(1), 266-327.
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-73323>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Free Digital Peer Publishing Licence zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den DiPP-Lizenzen finden Sie hier:
<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

Terms of use:

This document is made available under a Free Digital Peer Publishing Licence. For more Information see:
<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

INVESTIGAÇÃO VISUAL A RESPEITO DO OUTRO

Milton José de Almeida

RESUMO

Estudo sobre as origens textuais e visuais da discriminação do Outro, do Estrangeiro, do Estranho.

PALAVRAS-CHAVE

Discriminação racial; Arte da memória; Educação visual

VISUAL INVESTIGATION ON THE OTHER

ABSTRACT

Study on the textual and visual origins of discrimination of the Other, the Foreign and the Strange.

KEYWORDS

Racial discrimination; Art of memory; Visual education

Acusação

Escuto Leonardo da Vinci...*Oh, cidade marinha, vejo você e seus cidadãos, homens e mulheres, serem estreitamente atados, braços e pernas, por pessoas que não entendem sua linguagem. E vocês só podem desafogar as dores e a liberdade perdida em lágrimas, suspiros e lamentações entre vocês mesmos, pois os que atam vocês não os entendem, nem vocês a eles.*²

... referindo-se à imagem de recém-nascidos enrolados em faixas. E escuto essas palavras reverberarem em exposições universais que os impérios e nações coloniais promoviam na Europa. Aí se exibiam os recém-nascidos no mundo civilizado: os povos colonizados. Pequenas crianças de mundos selvagens trazidos para o mundo adulto da civilização européia.

Entre da Vinci e essas exposições vou tentar encontrar uma espécie de criminoso político, que não tem corpo carnal e visível, mas tem alma: um conceito, o Objeto, O Estrangeiro, O Outro, que encarna em corpos que não gostariam de recebê-lo.

De que crime Ele é acusado? De racismo.

E as vítimas? Pessoas a que é aplicada a palavra Estrangeiro, juntamente com o Outro, às vezes referido como O Objeto.

O criminoso e a vítima têm o mesmo nome? Sim, parece, por enquanto, o que torna a investigação mais difícil. E tantos outros nomes, o Diverso, o Distante, o Diferente...

...mas, entre aqueles dois locais devo iniciar a procura. Como o procurado é um conceito, um espírito dos tempos e das políticas, devo fugir das artimanhas e da lógica de Cronos, e remexer no Tempo.

Esconder-me da História popular de vencedores e vencidos e embaralhar a História, buscar no insuspeito, o suspeito.

Espero que o leitor me acompanhe, livre de pré-pensamentos e não se importe que Leonardo da Vinci vá desaparecer por algum tempo, pois ele reaparecerá, talvez revestido de outras roupagens.

Então, pergunto por onde é melhor começar a busca.

No momento em que fiz essa pergunta era época das eleições na França, onde o perigo racista sempre ameaça. Então, é lá que vou buscar. Porque é de lá que vêm muitos dos discursos racistas e anti-racistas, e também muitos dos conceitos e interpretações que usamos por aqui.

Nesse momento, uma pergunta bem lá no fundo surgia: pode haver um racismo intelectual, acadêmico que habita nossas pesquisas? Se há, não se pode vê-lo nas palavras, que são sempre corretas e bem-pensantes. Talvez mais adentro, naquilo que dá forma aos discursos, ou no coração das trevas, como escreveu Conrad. Bem, deixo essa pergunta ficar ao fundo.

Lembrei das exibições de povos das colônias nas grandes exposições e feiras universais que se faziam, e ainda se fazem, com outros nomes. E então pedi a uma amiga para

trazer um livro recém lançado que falava dos zôos humanos...

Pistas - Local Um

O Ministério do Comércio francês organizou em 1889 uma grande Exposição Universal inaugurada em 6 de maio, com 61.722 expositores, dos quais 25.364 estrangeiros. Encerrada em 6 de novembro, depois de contar com 25 milhões de visitantes. Já era a quarta Exposição depois da primeira, em 1845.

Foi escolhido e delimitado um espaço entre o Campo de Marte e a colina do Trocadéro e os Invalides.

Notemos que uma exposição desse gênero adquire uma forte densidade espacial que é ao mesmo tempo uma compressão temporal, pelo fato de ser efêmera. Seis meses. Será desconstruída ao final, e poucos vestígios arquitetônicos permanecerão, mesmo assim não mais como exposição, mas com uma ruína, mesmo que inteira e funcional, daquele momento em que tudo aconteceu como espetáculo visual.

Aqui posso seguir algumas pistas que podem me levar para o suspeito que procuro.

Naquele espaço delimitado vejo que foi montado um espetáculo, uma maquete do mundo, um cenário do mundo.

Para procurar com mais eficiência o suspeito, vou isolar esse local.

Ele será agora um local prodigioso, uma grande imagem, uma Cidade Ideal e Universal construída pela fantasia política para abrigar em cada rua, cada pedaço, cada canto imagens fantásticas cujo conjunto comporão um programa visual.

Essas exposições trazem sempre uma visão retrospectiva, uma espécie de síntese da evolução do Homem e da História. Isso lhes confere o caráter de avançada. Nelas sente-se no futuro do presente. Por exemplo, nessa de 1889, houve uma Exposição retrospectiva dos meios, sistemas e locais de repressão na França cuja decoração foi imaginada e montada pelos detentos da Prisão Central de Melun...

Continuemos...os visitantes ao percorrerem seus traçados estarão imersos numa reconstituição ideológica do passado produzido na memória no presente. Nessa rememoração trazida pelas imagens agentes que pulsam nesse grande cenário, constroí-se a memória do futuro. Nessa memória do futuro está o suspeito que procuro hoje.

Isolado esse local, vejamos alguns detalhes de seu projeto político realizado em estética visual.

Aqui, um comentário.

Essa exposição, como vimos, foi feita para as comemorações dos duzentos anos da Revolução Francesa, na França um 'império' colonial. Foram convidadas as nações,

todas, repúblicas, impérios, monarquias...destas, boa parte absteve-se de festejar a tomada de uma bastilha...mas o Brasil lá esteve em seu pavilhão.

Comenta Pascal Ory: *‘o Brasil que inaugura seu pavilhão na primavera é ainda o império de D. Pedro II, monarca constitucional modelo, soberano bonachão nutrido de cultura francesa. (...) A França sentiu-se elogiada por receber uma solicitação de participação escrita pelas mãos do próprio imperador, que pedia, como um favor, receber um local bem perto da Torre Eiffel. Houve então um Pavillon brésilien, gracioso e um pouco franzino, mais notado por seu jardim exótico que pelos produtos agrícolas que exibia com certo tédio....o Pavilhão, inaugurado imperial, será demolido republicano...o exército e a oligarquia brasileiras deporão D. Pedro II dez dias depois do fechamento da Exposição e proclamarão uma república também francófila (a divisa do Brasil será então a de Augusto Comte: Ordem e Progresso) mas conscienciosamente conservadora.’*

Mas estamos nos desviando. Nessas investigações é preciso tomar cuidado. Há indícios esparramados por toda parte e podemos nos distrair e até mesmo estarmos sendo iludidos maliciosamente pelo Objeto.

Continuemos, escutando Pasolini nos dizer que toda escolha estética é uma escolha política.

Como estiveram então dispostas essas imagens agentes, imagens que deveriam atrair o olhar do visitante, por ele penetrar em seu espírito e mente, deixando aí depositadas imagens sedutoras do universal, civilizado, científico?

O ferro, o vapor, a indústria, a ciência foram os personagens chamados para fornecer o conteúdo ideológico e criar uma sistematização utópica dos produtos do gênio do homem, um gênio otimista, industrial, paternal.

Ruas e pavilhões construídos no espaço delimitado da Exposição ganharam o contorno artístico de uma Cidade Ideal e Universal: os grandes edifícios foram chamados de Palácios, os menores de Pavilhões, e tudo o mais, torres, lagos...foram situados apropriadamente em ruas, avenidas e caminhos temáticos: o caminho da Evolução.

Creio estar vislumbrando o suspeito, pois aqui o que vai dar a estrutura e movimento às imagens do Progresso e da Evolução será algo muito inerente à alma francesa: a Classificação.

...o que seria de uma classificação sem o Conceito!? o que seria do conceito sem o Universal? O que seríamos hoje sem o Conceito e sem o Universal?...ainda não está na hora desse desvio...

Então, como foi planejada essa racionalização quimérica?

Os organizadores estabeleceram dez conjuntos gerais. Por exemplo, o das obras de arte, grupo I; o da economia social, grupo II; tecidos e afins, IV; horticultura, IX...esses conjuntos foram divididos em classes, que variaram de seis para as obras de arte até dezenove para os utensílios, indústria mecânica, eletricidade... enfim, uma taxonomia a ser traduzida visualmente no espaço.

Como a Exposição é muito grande, creio que devemos nos aproximar de alguns desses cenários e tentar descobrir sinais do suspeito.

Vamos ver, por exemplo, a “Exposição Retrospectiva do Trabalho e das Ciências Antropológicas”, que: *“Abre-se com uma coleção de crânios e de esqueletos destinada a convencer o visitante ainda reticente do parentesco do homem e do macaco, e segue por um conjunto de informações à moda de Lombroso, como a cartografia francesa das cores dos olhos ou dos cabelos, e instrumentos e objetos “artes e ofícios” que mais tarde serão chamados de ‘artes e tradições populares’.* Somos informados por Pascal Ory que à época dessa exposição a Antropologia firmou-se como disciplina, passou a ser levada a sério como ciência. Grifemos e reservemos para mais tarde o fato cheio de significados que é legitimar-se oficialmente numa Exposição Universal, nitidamente uma exposição do império colonial francês.

Sob esse tema, Ch. Garnier projetou para o pavilhão da ‘História do Habitat Humano’ 44 reconstituições que, segundo uma visão progressista, apresentava nas duas primeiras partes uma exposição cronológica desde o abrigo pré-histórico à casa da Renascença e na terceira, por exemplo, o habitat das raças amarela, negra e vermelha, onde surgiu uma tenda pele-vermelha, um iglu esquimó... a Antropologia em forma de espetáculo popular.

Eis o que relatório oficial afirma sobre o que deve mostrar essa Exposição Retrospectiva do Trabalho e das Ciências Antropológicas:

1. As Civilizações primitivas; 2. As Civilizações que nasceram das invasões dos Arianos - vistos como a origem de toda a civilização moderna, incluindo os assírios, israelitas e árabes; 3. As Civilizações contemporâneas das civilizações primitivas, mas que nunca entraram em contato com elas e nem exerceram nenhuma influência sobre a marcha geral da humanidade.

Já podemos perceber os sinais, o vulto do Outro, do Estrangeiro, do diferente... mas exploremos um pouco mais o programa visual em estética, ciência e política materializado pelo espaço e as imagens dessa Exposição: um espaço isolado e ordenado, no qual as cerimônias de abertura, os diversos meses de exposição e as cerimônias de encerramento permitem a simulação de um percurso pedagógico no espaço e no tempo especialmente ali produzido, uma Cidade Ideal.

Imaginemos, por exemplo, alguém adentrando esse templo:

Ele veria encantado a Fonte do Progresso, um grupo de estátuas que narra o tema: “A Noite tentando bloquear o gênio da Luz que se esforça por iluminar a Verdade”.

Nessa seqüência simbólica há um grupo central de cinco personagens-estátuas que representam: 1. A Oceania, ou a raça humana em seu estado primitivo; 2. A África, ou os primeiros efeitos do pensamento ao contato com a civilização; 3. A Ásia, uma odalisca lânguida deitada numa pose sensual; 4. a América, à procura da fortuna e da supremacia comercial e 5. A Europa, apoiada nos atributos que tem de direito: O livro e a prensa de imprimir.

E essa pessoa introduzida nesse circuito de aprendizagem simbólica poderá passear entre as imagens e textos de curiosidades do mundo e ciência ocidental.

Levemos, agora, essa pessoa ao Palácio Central das Colônias, à Exposição Colonial, onde poderemos apresentá-la ao Outro, ao Estrangeiro.

Em seus 2.000 m² e oito pavilhões particulares consagrados aos territórios colonizados de além continente europeu, esse visitante poderá ver aquilo que já mora em sua alma: a necessidade da colonização e da educação daqueles povos ainda selvagens e o que falta para que eles atinjam um nível aceitável de civilização.

Como num cenário em que as Virtudes Européias e os Vícios Coloniais encenam seu espetáculo, esse visitante andarà entre pavilhões e verá ao vivo, ao 'ar livre', os coloniais simulando suas vidas e costumes em sessões de ilusionismo visual e política real.

Entre uma infinidade de quiosques, estandes de empresas privadas... e habitações rústicas ele verá uma exposição de 'tipos curiosos' como num museu de etnografia em ação.

Talvez ele comentasse como um outro visitante depois de visitar o pavilhão dos Ouuloffs: "muito grandes, robustos e muito negros, de um negro que parece azul", ou tivesse escutado ao passar pela jaula das feras: "são dois prisioneiros tuaregues que a administração vai devolver imediatamente para a Argélia. Com a face escondida sob um véu negro, eles jogam olhares ameaçadores sobre o povo que desfila barulhento e brincalhão diante deles."

Fora dali, o visitante poderia ter visto desembarcar de Dakar, de Nouméa e de Saigon 300 indígenas, flanqueados por uma centena de soldados da mesma origem.

O governo francês construiu meia dúzia de vilas 'originais' para que alguns povos se sentissem em casa e fez acampamentos indígenas para outros, pois 'não se podia imaginar essas pessoas nos hotéis'.

A maior parte dos que vinham se expor sentiam-se privilegiados e honrados com o convite e a recepção... nesse ponto, podemos perceber que essa grande exposição não dava conta somente da educação racista (...adiantei um pouco)... da alma européia mas também da alma racista do colonizado... ah, e além disso todos ficaram sob estrita vigilância médica.

Para distrair, visitemos o pavilhão da Vila Canaque da Melanésia:

Vemos "dez pessoas das quais oito mostram-se em postura de trabalhadores manuais".

Vemos "o filho de um chefe que ficou fiel à França, depois de uma insurreição em 1878. Ele repousa sob seus louros, e um outro melanesiano, Baudimoin, como um instrutor autônomo, faz o papel de assimilado de primeira geração, e serve de guia ao visitante".

Ao sair, para visitar o fascinante e misterioso Oriente na movimentada Rua do Cairo, com seus inúmeros bazares, cafés e coloniais em roupas típicas, o visitante, paternal e condescendente, comenta depois de passar pela exposição da Nova Caledônia:

"A raça caledoniana é inteligente, forte e orgulhosa; mas ela pouco ajudará o

desenvolvimento da colonização, por causa da facilidade com que pode satisfazer suas necessidades, de resto, pouco numerosas”.

Você poderia imaginar também que deveria haver muitas discordâncias e discussões entre os visitantes europeus à vista de toda essa profusão de imagens e interpretações científicas, como por exemplo, entre as concepções de um católico conservador e um republicano darwinista. Mas elas poderiam ser perfeitamente harmonizadas dentro do espaço fantástico e da liturgia proposta pela exposição, conduzida pela religião da superioridade ocidental.

Mas, parece que hoje a exposição está mais movimentada, principalmente se você olhar para os lados do pavilhão dos Estados Unidos, depois da aldeia dos índios do oeste.

Ali está sendo homenageado Edison, o inventor de, entre outras coisas, do Kinetoscópio, como uma espécie de exemplo e virtude dos méritos econômicos e empresariais republicanos em contraste com essa época de monarquias decadentes.

Cinco anos depois a Companhia Edison estará filmando dois documentários sobre os ‘índios’ americanos, *O conselho de guerra indígena* e *Dança dos Espíritos Sioux*, baseados no espetáculo de W.F.Cody, o Buffalo Bill...

... aproveitemos esses momentos enquanto as pessoas se distraem, e sigamos as pistas deixadas pelo evolucionismo, o progresso, as colônias, a antropologia e as raças.

Podemos seguir algumas pistas das aparências exteriores, como as deixadas pelo cinema, que começava, pela fotografia que registrava os tipos e povos... mas a palavra raça nos indica que devemos procurar a pista menos visível das aparências interiores.

Sigamos então essa matéria tão carregada de simbolismo e mitologias ao mesmo tempo tão investigada pela ciência: o sangue.

Pistas: Local Dois

Em nosso mapa temporal, andemos cem anos no mesmo lugar: Paris, 1989, onde esperaríamos encontrar uma outra grande exposição universal desse objeto histórico e mercadoria cultural inesgotável que é a Revolução Francesa e a Cultura Francesa.

Mas não vamos encontrar um local específico, isolado para isso.

Paris inteira comemora os duzentos anos da Revolução, mas em diversos lugares, em luzes espalhadas pela cidade, em novos monumentos e inúmeros espetáculos.

É muito difícil seguir a pista do sangue numa cidade como essa poli, multicultural, multirracial, onde todas as ‘raças e povos’ do mundo estão em permanente exibição, movimento, convivência, convivência. Note-se que estamos procurando o sangue, mas também o Conceito. Ah, sim, agora há uma pista.

Se pensarmos em conceito, pensamos também em planejamento e seguimos esse indício, pois se a exposição não houve, houve sim o plano de fazê-la. Se estivermos certos da existência do nosso criminoso. Se ele persiste e insiste sob novos disfarces, se

o colonialismo ainda não é uma palavra-relíquia, se o racismo não é algo invisível, continua no sangue... se... então...

... então, investiguemos os planos feitos em 1985 para essa Exposição Universal em 1989, prevista para 310.000 visitantes durante a semana e 570.000 nos fins de semana.

Como é de costume, fez-se uma competição entre os arquitetos do mundo todo. Rem Koolhaas foi um deles e nos diz:

“Uma exposição universal é um fenômeno anti-arquitetural limitado no tempo e não devemos pensá-la em termos urbanos. É o lugar da expressão de uma fé inquebrantável no progresso. É uma manifestação popular na qual a vulgaridade e a frivolidade combinam-se profundamente.”

Seria o caso de perguntar a esse arquiteto como o fez Raskolnikov ao Juiz de Instrução: “Desde o alto de que serenidade majestosa você me dirige seus sábios oráculos?” e percebermos como suas palavras conseguem exprimir o movimento interno e persistente dessa educação visual da cultura de massa e o movimento pedagógico de ida e vinda de um racismo científico para um racismo popular, prático, atuante, contemporâneo.

Juntemos isso aos autos de acusação, e vejamos as indicações do governo francês para o projeto do Pavilhão da França:

“O Tema Geral deve ser o Homem e a Comunicação dividido em quatro subtemas que devem traduzir a mensagem universal da França para o mundo:

1. a idéia de democracia, nascida na Grécia, deve sua formulação moderna à França e será ilustrada pela virtude da Tolerância;
2. a cultura francesa não é mais dominante, mas sua influência continua considerável e será ilustrada pelo Iluminismo, La Lumière;
3. o progresso é uma idéia constante francesa desde Condorcet. Depois da Liberação tomou uma forma mais moderna, mais industrial, mais tecnológica, mais tecnocrática, e a França percebeu os proveitos desse progresso. Será ilustrada pela virtude do Esforço;
4. a Natureza é herança da França. Será ilustrada pela virtude do Equilíbrio.

O tema condutor deve ser O Humanismo em Movimento. Deve dirigir-se aos franceses e contribuir para reforçar seu sentimento de pertença à Nação e dirigir-se aos estrangeiros fazendo-os descobrir o novo rosto do país; é a França familiar, hospitaleira e cúmplice dos povos. E principalmente deve ser legível por todos os visitantes, sem diluir ou dispersar; e surpreender o olhar, marcar os espíritos, imprimir as memórias.”

Aproveito essa última indicação oficial, para lembrar que estamos procurando um suspeito e criamos esse local que é esse texto e nesse texto um grande local onde procuramos descobrir um programa visual de educação estética e política da memória e suas imagens agentes.

Continuemos.

Aquelas foram as indicações para o Pavilhão da França, nessa planejada Exposição Universal de 1989, e essas são as indicações gerais para esse espetáculo de palavras, imagens e sons que é toda Exposição Universal:

“Deve organizar-se em quatro temas: 1. Os caminhos da Liberdade, Percurso das Luzes, do Iluminismo; 2. A Solidariedade Humana, versão moderna da fraternidade de 1789; 3. A Biologia, porque essa ciência concerne ao homem e seu corpo, mais diretamente que todas as outras e O Cérebro - lugar privilegiado da especificidade do homem.. 4. Um bairro do ano 2000.”

Pode-se ver que nesse programa visual o passado, o presente e o futuro, trazidos e envolvidos pelas Virtudes que vimos acima, seriam lembrados, restaurados, corrigidos, reformados e repostos como novos em cada visitante que adentrasse lá e participasse da cerimônia proposta pelo percurso da exposição.

Ah, sim, aqui então vemos que nossa pista em busca do sangue estava certa.

Então vejamos somente esse terceiro tema, que deve expor-se em três domínios:

- “1. A Genética - o destaque deverá ser na unidade dos sistemas vivos porque são caracterizados e definidos por um mesmo código. Expor um relato histórico, desde o neolítico que precede a mensagem hereditária, pois a compreensão da genética permite ver os grandes fenômenos que caracterizam a vida: a reprodução, o cruzamento, o desenvolvimento e a evolução das espécies.
2. O Sangue dos Homens - pois permite uma dupla abordagem fundada sobre o estudo científico do sangue e as ressonâncias culturais. E também as ressonâncias míticas desse tema desde a pré-história e que são chamadas de mitologias sangüíneas.
3. Terminar com o estudo do Olho, pois esse é visto como o órgão mais suscetível de melhor ilustrar o papel do sangue nos tecidos.”

No momento, para nós interessa a prescrição para o tema ou domínio 2, o do Sangue, que deve comportar as divisões: “1. “O Sangue de cada um” - a combinação dos genes e do meio exterior leva a que cada ser humano seja único, 2. o “Sangue Artificial”, 3. “O sangue dos outros” - a política do sangue, do combate à malária às carências de ferro; e uma pergunta que deve traduzir-se em algum conceito visual - ‘E se nós estivermos errados?’”.

Para o leitor que me acompanha não é necessário chamar a atenção para a separação da ciência da cultura, ou do que eles chamam de mitologias. O próprio leitor já está acostumado a ver a ciência como a virtude da pureza, da universalidade, da verdade.

Nessa exposição o que se determina é que se exponha a Ciência Universal e Verdadeira que faz parte da Civilização em contraste com as outras formas ‘antigas’ e mitológicas que fazem parte de um mundo já extinto, ou talvez, ainda presente nos países da periferia cultural e científica, como o Brasil.

Mas aqui deixemos os problemas da Verdade com as seitas científicas ou religiosas. Não percamos tempo.

Para minha investigação, o fato de ter sido eleito um tema como a Genética e o Sangue para uma Exposição Universal é parte da política de deslocamento e limpeza científica desse tema dentro da política mundial das ‘civilizações’ dominantes. Faz parte das suas mitologias obsessivas, da sua neurose política e social, da sua consciência culpada e do medo ancestral do homem selvagem e natural que habita as imagens e pesadelos

européus desde muito tempo, e principalmente a partir dos ‘grandes descobrimentos’ ou ‘grandes colonizações’ do século quinze em diante...aqui adiantei alguma coisa, mas não irei me desviar nesse momento em que as pistas estão ainda mornas.

Assim, sugiro que o leitor faça comigo uma visita imaginária a esse Pavilhão do “Sangue dos Homens”, nessa Exposição Universal que não houve, e em seguida, saíamos daqui onde encontramos o sangue já em seu conceito abstrato, poderoso, genético e matemático, já muito disfarçado, invisível, imparcial.

Vamos procurá-lo em algum lugar intermediário, num momento em que, ainda carregado de seus sentidos coloniais, está sendo purificado, sob os céus do nazismo europeu.

Então, aqui mesmo em Paris, pela trilha do sangue, sigamos outras pistas.

Porém, entremos pela porta de 1931, precisamente no dia quatro de maio.

Pistas: Local Três

Estamos na Exposição Colonial Internacional de Paris.

Na revista L’Illustration de três de maio de 1931, lemos as palavras do Marechal Lyautey, Comissário Geral da Exposição: “Colonizar não significa meramente construir cais, fábricas e estradas de ferro. Significa também instilar delicadeza humana nos corações selvagens da savana ou do deserto”.

Nesses dias de 1931, a republicana França era o império colonial mais extenso no mundo: havia por volta de 47 nações cuja língua oficial era o francês e cujos governos estavam em graus diferentes de dependência dela. Diz-nos Arthur Chandler: *“Um dos objetivos da exposição era demonstrar que o esforço colonial francês estava atingindo os seus objetivos, e a indústria colonial, embora primitiva quando comparada com os sucessos do mundo civilizado, estava mostrando promissores sinais de avanço da selvageria para a civilização”*.

Ou nas palavras do Ministro das Colônias, Paul Reynaud: *“o objetivo essencial da Exposição é dar aos franceses consciência de seu Império”* a fim de que *“cada um de nós sintam-se cidadão da grande França, aquela das cinco partes do mundo”*

Não quero me desviar muito das pistas, mas de qualquer forma é importante notar como diferenças entre países e suas políticas podem participar de uma exposição cujo objetivo parece ser contraditório e aí dentro esses conflitos ganharem conciliação através dessa grande cerimônia de homologação do poder mundial que são essas exposições mundiais.

Por exemplo, a Alemanha, que teve sua derrota e perda de colônias na Primeira Guerra, inclusive para a França, não deixou de ir, mas simplesmente abriu um escritório no edifício Cidade da Informação que ficava ao lado da Entrada de Honra. A Itália, que tinha pouco a mostrar como empreendedora colonial, resolveu retomar o símbolo colonial do Império Romano e seu pavilhão foi uma reconstituição da basílica de Septimus Severo. A Holanda e a Bélgica mostraram-se mais assistencialistas e beneméritas e apresentaram escolas coloniais e equipamentos hospitalares para as doenças coloniais.

Entremos no corpo de um francês ‘comum’ e façamos um passeio.

Vamos passar depressa pelos pavilhões árabes pois desde aquela Exposição de 1889 já estamos acostumados com essa presença visual em Paris. Vai nos atrair muito mais as novidades das colônias da Índia Ocidental e da África.

Já estaríamos bem preparados pelos sucessos da música negra do jazz americano e da dança e personalidade de Josephine Baker, principalmente se pertencermos ao mundo chique.

Nos pavilhões típicos africanos desenhados por arquitetos franceses podemos apreciar o artesanato, gráficos sobre o declínio da mortalidade e o conseqüente avanço da saúde. No pavilhão de Madagascar, além de apreciarmos o artesanato, também podemos ouvir um ator declamando segundo a tradição oral um hino recém composto em homenagem à colonização.

Mas ficaremos extasiados se, andando pela Avenida das Colônias Francesas, nos depararmos com o Templo de Angkor Wat, uma réplica do imponente templo cambojano, feita por uma empresa de arquitetura francesa. Dentro do enorme pavilhão, entre decoração original, novamente gráficos e estatísticas e pôsteres sobre a produção agrícola. Notemos aqui, de passagem, os primórdios desse tipo de representação visual ideológica de números e gráficos ‘neutros’ para representar o real a que estamos tão acostumados hoje...e lembrar que uma escolha visual é também uma escolha política.

Saiamos então do Templo de Angkor Wat, aonde não vimos um templo ‘nativo’ mas um templo cambojano em Paris, uma imagem agente poderosa da grandeza da colonização. Afinal, no Camboja, os franceses preservaram o templo, mas acabaram com aquelas dinastias tirânicas e sangrentas incivilizadas.

Continuemos o passeio.

Andando entre um pavilhão e outro, não precisamos nos preocupar em perder a cor local, pois o regulamento da exposição estipula que, no espaço da exposição, nenhum africano, cambojano ou qualquer outro colonial pode usar roupas européias.

Antes de sair da Exposição, ali, no Pavilhão das Missões, poderíamos observar o movimento de padres e freiras e outros religiosos, sempre muito ativos nesse tipo de exposição colonial desde o século dezenove.

Missão colonial e missão religiosa misturam-se nas imagens agentes da memória nessa Exposição como num cerimonial de conversão de pagãos.

Há muito a prática das catequeses e das missões instruíram e deram forma ao modelo colonial de missão civilizatória, um modelo secular cristão...se você puder imaginar, você poderá ver o Outro, o Estrangeiro sendo expulso dessas Cidades Ideais monoteístas, fugindo da República platônica, sendo queimado na Cidade de Deus, degolado em nome do Profeta.

Se você puder ouvir, poderá escutar as vozes discordantes dos jornais de esquerda de Paris, L’Humanité e Le Populaire, chamando a exposição de “Feira Imperialista de

Vincennes” e afirmando que ela era não mais que uma fachada para a exploração de povos estrangeiros. E escutar o líder socialista Leon Blum dizer: “Aqui reconstruímos a maravilhosa escadaria do templo de Angkor Vat e apreciamos as cativantes dançarinas sagradas; mas, na Indochina estamos matando, estamos deportando, estamos aprisionando essas pessoas”.

E também poderá visitar a contra-exposição feita pelos surrealistas com objetos e esculturas da África, da Oceania, das Américas expostos ‘longe da atmosfera de imperialismo da exposição’.

Mas hoje estamos apressados, pois vamos, em seguida, ao Museu da Fala e do Gesto da Universidade de Paris que se propõe “*aproveitar da reunião de um grande número de indígenas de nossas colônias, para fixar em discos a música e os falares coloniais*”. Registros que já se faziam desde 1911 nos Arquivos da Fala, fundado na Sorbonne.

Gostaria de pedir permissão ao leitor para lembrá-lo de que a leitura é um ato de imaginação e você que lê esse texto, hoje, ao vivo, no presente sinta-se à vontade com o tempo e perceba a persistência e a insistência de certas coisas. Como por exemplo, nesse museu em que se cruzam as pistas poderíamos encontrar pegadas da História Oral...

...mas não sigamos essa trilha, continuemos.

Nesse Museu da Palavra e do Gesto da Universidade de Paris, nessa espécie de espetáculo científico audiovisual, você poderá escolher, entre os 189 discos de 78 r.p.m., um dos 346 registros e ouvir os cantos das danças da Guiné ou de outros povos. Ao mesmo tempo poderá ver esses intérpretes nas fotografias de Paul Pivot exibidas.

Se aquele francês ‘comum’ estiver ou estivesse vivo hoje, ele não teria dificuldade nenhuma em localizar cantos e músicas das ‘colônias’ nas lojas da Fnac, pois lá elas estão em prateleiras especiais com o rótulo de world music, ou outro qualquer como música étnica, etc. As músicas do Brasil estão aí. Creio que ele ficaria tranquilo, pois apesar da sua idade e das grandes mudanças do século vinte, alguma coisa ainda lhe lembra os tempos antigos.

Aqui, peço licença ao leitor para fazer um intervalo proustiano, talvez uma confissão e lembrar dias infantis de 1950 em que eu passava folheando maravilhado os tomos do Tesouro da Juventude e suas páginas com fotos que descreviam e ilustravam aqueles povos estranhos, seus costumes, suas roupas, suas crenças. Na rua, era Carnaval, e eu podia ver os amigos fantasiados de pirata, odalisca, holandesa...Dias em que juntava em álbum figurinhas de animais do mundo todo e esperava meu pai chegar com a revista Popular Science recém vinda dos Estados Unidos...bem, deixemos por aí essa pequena imagem de educação infantil, não só minha evidentemente. O leitor sinta-se livre para tirar suas conclusões.

Já que lembramos educação, sabemos que o Escritório Colonial, com o objetivo de incentivar e atrair os talentos jovens para a administração do império, concentrou esforços para atrair estudantes da escola primária, secundária, de comércio. Treinou professores para trazer e acompanhar um grande número de alunos franceses e com eles participar do programa “Volta ao Mundo em Quatro Dias”, um estudo intensivo das principais

exibições da Exposição.

Aqui também convido o leitor a suas próprias conclusões...e devo ser mais objetivo, pois corro o risco de perder o suspeito nessa malha feita de tempos e exposições.

Devo me concentrar no sangue. Não no que corre nas veias e artérias da engenharia biológica mas que estando aí, aparece nas peles, nos corpos habitados pelo Conceito, pelo Outro, pelo Estrangeiro.

Pistas: Local Quatro

Iniciemos, então, nosso caminho de volta.

Continuemos em Paris, mas escorreguemos pelo tempo e paremos um instante perto daquela Exposição Universal de 1889.

Observemos os sábios da Sociedade de Antropologia, no Jardim de Aclimação, uma espécie de laboratório de observação das raças humanas. Por exemplo, Le Bon e Letourneau estudam os núbios; outros estudam os bosquímanos, na época confundidos com os Hotentotes. Fazem estudos antropométricos utilizando a fotografia e estabelecem medidas dos corpos, dos membros, do crânio, da face. Suas observações buscam verificar e validar sob uma base psicológica, cultural e lingüística as observações trazidas pelos viajantes dos locais originais. Eles definem a partir de uma base fisiológica e determinista, a psicologia do 'selvagem'. Você pode ouvi-los em conferências sobre a evolução e o caminho da perfeição do homem, do selvagem ao civilizado europeu e discutirem sobre a desigualdade das raças.

Se você parar um pouco de ler esse texto e abrir na Internet a página rosa e lilás do Jardin d'Acclimatation funcionando ainda hoje, ou visitá-lo, você vai ser informado, sem nenhum constrangimento, sob a rubrica "História do Jardim de Aclimação", que:

"Napoleão III, o bom soberano, deseja oferecer a seus súditos um jardim de divertimento que mistura natureza, flora luxuriante, animais exóticos e, para sua edificação, um toque de etnologia. A inauguração do Jardim de Aclimação teve lugar no dia 6 de outubro de 1860 na presença de Napoleão III e da Imperatriz Eugênia. Seu sucesso é imediato. Mulheres da sociedade, domésticas, militares e crianças apertaram-se diante dos ursos, da girafa, dos camelos, dos cangurus, das bananeiras, dos bambus, dos Pele-Vermelhas e dos lapões. A guerra de 1870 contra a Prússia interrompe por um bom tempo as visitas sob as nobres folhagens do Jardim. A fome em Paris impôs, com efeito, medidas de urgência. Os pensionários do Jardim são abatidos para alimentar a população da capital, e é por isso que no menu da São Silvestre de 1870 encontramos o bife de elefante! (...) Semi-mundanos e aristocratas verdadeiros injetam-se de ciência, de etnologia e de viagens, com que sonham ao abrigo dos boudoirs e dos jardins de inverno, ou realmente sobre os glaciários de Savóia e as praias atlânticas."

Você pode visitar hoje, também, O Jardim de Seul: "um lugar de sonho e de poesia que exprime a busca de um paraíso longínquo e jamais perdido. Um lugar apazível a visitar para encontrar-se como fora do mundo..." e sentir-se como ontem, em 1889.

Mas incentivados pelo Jardin D'Acclimatation, vamos seguir uma nova pista com a ajuda

do artigo de B. Reiss.

Ele escreve: “Zôos humanos aparecem na Europa na segunda metade do séc. XIX nos jardins de aclimação, nas exposições universais e nos parques zoológicos, sob a influência direta dos ‘museus vivos’ e outros ‘freak’ shows imaginados por Barnum nos EEUU alguns anos antes. São um prolongamento das exposições de Monstros exóticos do período precedente e marca uma mudança decisiva na construção do imaginário sobre as populações ‘exóticas’ no ocidente.”

O leitor percebeu que agora estamos descendo no tempo onde vamos encontrar a sombra do medo, a sombra que acompanha as almas dessas pessoas que imaginamos viver nesse tempo. Para não culpá-las de racismo selvagem, como se elas vivessem hoje, precisamos entender ou tolerar que nesse momento fazia-lhes companhia a sombra da ‘modernização’ da nova vida urbana, a perda do aconchego de algumas tradições baseadas na família ou na classe social. Devemos vê-las admiradas e ansiosas com a autenticidade das coisas novas do mundo, e talvez aflitas com suas próprias identidades.

Entremos em Nova Iorque no dia 23 de fevereiro de 1836.

P. T. Barnum, o criador do famoso Circo Barnum, mostra ao público Joice Heth, uma afro-americana, como se diz hoje. Ele a exhibe como a grande atração, e a partir daí sua carreira vai ser um sucesso mundial e servirá de modelo para outros tantos circos e exposições de curiosidades humanas.

Mais tarde, Barnum vai incrementar seu sucesso. Baseado no trajeto ideológico e visual do evolucionismo, apresentará em seu museu negros americanos com vitiligo, albinismo e microcéfalos, como sendo os ‘elos perdidos’ na cadeia da evolução.

Você pode imaginar as discussões entre os sábios, na Europa e EEUU, sobre as distinções de raça, características e diferenças corporais, as práticas de dissecações de corpos e as polêmicas entre as visões religiosas, científicas e legais, enquanto circos, zoológicos humanos e exposições coloniais internacionais aconteciam por todo lado.

Novamente, devemos lembrar que por aqui habita o nosso suspeito, invisível, mas presente, nessas espécies de máquinas políticas de ciência acadêmica, de ciência vulgarizada, de espetáculos de divertimento. Nos cruzamentos desses locais que estamos investigando, detectamos a passagem de um racismo científico para um racismo popular, prático e operante, e desse último para um racismo científico, e vai e volta, e assim por diante: a fabricação de colonialistas e racistas pela indústria da Ciência e da Cultura de massa. Mas voltemos.

Estávamos vendo a apresentação de Joice Heth. Depois do sucesso inicial, Barnum levou-a em exposições por diversas cidades dos EEUU, sempre com grande público.

Então, um dia, Joice morre e apresenta seu último espetáculo no City Saloon de Nova Iorque.

Morta, sob olhares abertos e fascinados, vai ser cortada em pedaços, ou dissecada, pelo doutor David L. Rogers, que conclui ter sido ela nada mais que uma mulher velha usada como chamariz: era uma fraude.

Mesmo aí, ela brilhou novamente, pois agora passou a fazer parte do espetáculo da ciência.

Nesse momento, você ainda poderia ouvir vozes opondo-se à dissecação humana, mas como Joice Heth era uma negra, essas discussões não se aplicavam à autopsia feita em seu corpo. Essa isenção deu aos brancos a permissão legal e científica de discutir a sua própria identidade racial.

Você pode ver - como já viu aqueles indivíduos e grupos de raças 'coloniais' nas exposições que já visitamos - você pode ver agora o corpo de Joice Heth recortado e estendido no City Saloon de Nova Iorque para ser investigado e avaliado pelo olhar de pessoas 'comuns' e cientistas, que observam, anotam e tiram conclusões.

Até hoje, a permuta entre as idéias científicas e populares sobre a natureza biológica das diferenças raciais abastecem a matéria básica das imagens e espetáculos sobre não-brancos e outros, mesmo brancos, mas atrasados, não desenvolvidos, 'coloniais'.

Naquela pequena seqüência do drama da dominação branca, podemos ouvir, lá fora, os murmúrios das discussões da população sobre a identidade racial norte-americana e os sons das lutas que viriam em sua guerra de secessão. Escute essa declaração do Estado do Mississippi:

"Nossa posição é identificada completamente com a instituição da escravidão, o maior interesse material do mundo. Seu trabalho provê o produto que constitui sem dúvida a mais importante e a maioria das porções relevantes de comércio da Terra. Estes produtos são peculiares ao clima vigente nas regiões tropicais, e por uma lei imperiosa da natureza, nenhuma, mas somente a raça negra pode agüentar a exposição ao sol tropical. Estes produtos se tornaram necessidades do mundo, e um sopro na escravidão é um sopro no comércio e na civilização. Esse sopro foi apontado há muito tempo à instituição, e estava a ponto de alcançar sua consumação. Nenhuma escolha foi nos deixada, somente a submissão aos mandatos de abolição ou a dissolução da União cujos princípios foram subvertidos para arruinar-nos."

Alguém, anti-escravagista, poderia ter lido, surpreendido, vinte anos antes, essas afirmações retóricas de Tocqueville, um dos principais adversários da escravidão, "instituição odiosa", sobre os direitos do homem, nas discussões a partir da Revolução Francesa:

"Não é útil nem devido deixar que nossos súditos muçulmanos tenham idéias exageradas de sua própria importância, nem persuadi-los de que somos obrigados a tratá-los, em todas as circunstâncias, precisamente como se fossem nossos concidadãos. (...)

Deve então haver, na África, duas legislações muito distintas, porque ali há duas sociedades bem separadas. Nada impede absolutamente, no caso de Europeus, que esses os tratem como se estivessem sós, as regras que estabelecemos para eles devem ser aplicadas tão somente a eles."

Pistas: Local Cinco

Aqui, o leitor deverá pensar e imaginar um local de entrecruzamento de diversos outros

locais, de aldeias típicas, circos, feiras, zôos, exposições, países. Como uma Exposição das Exposições.

Tente imaginar uma visão panorâmica da Europa, não somente como geografia física, mas principalmente como uma geografia temporal, na qual “os primeiros viajantes ‘coletaram’ alguns espécimes ‘exóticos’ dos quatro cantos do mundo para exibi-los nas grandes cortes européias, depois, progressivamente, nos gabinetes de curiosidades... A Europa, desde Vespuccio ou Cortez, ou com os Índios Tupis apresentados ao Rei da França em 1550, conheceu regularmente esse fenômeno.

No século XIX, Londres é a capital dessas exposições ‘exóticas’, desde a Vênus hotentote (1810), aos Indianos (1817), aos Lapões (1822), aos Esquimós (1824), aos Guianos (1839), aos Bosquímanos (1847), aos Cafres (1853) e aos Zulus e Ashantis...”

Na Itália, por exemplo, na Exposição Geral Italiana, em Turim, 1898, foram apresentados não menos de 70 ‘indígenas’: 10 da Índia, 3-5 da China, alguns da Terra Santa, 20 do Alto Egito, 25 da Eritreia e da Abissínia, 5 da Bolívia, 3 do Brasil.

Ao lado da Exposição dos Italianos no Estrangeiro e da Mostra Especial da Eritreia, está a Mostra de Arte Sacra e das Missões Católicas, com o objetivo de coletar fundos para as Missões, mas também de mostrar o resultado civilizador e religioso dessas Missões. A maior parte dos ‘indígenas’ trazidos era crianças e jovens enviados das escolas das missões, junto com muito material etnográfico.

O bom padre Giannecchini, que trouxe do povo Chiriguano dois jovens e um tocador de flauta “queixou-se da frieza do acolhimento que os organizadores reservaram a seu grupo, misturando-os sem critério à produção de outras regiões sul-americanas. Mas, sobretudo, estava muito triste porque o público viu seus ‘novos convertidos’ com muito preconceito e persuadidos que de uma parte, tratava-se de ‘selvagens’ canibais e de outra parte, que os religiosos contraíram estranhos hábitos em seu contato com os indígenas.”...

Nesse momento, o importante é que vejamos juntas, nesse espaço de tempo que imaginamos, essa profusão de imagens de exposições de seres humanos diferentes e inquietantes trazidos do mundo todo, e os vejamos num grande teatro em que dirigidos pela racionalização científica e pela divulgação popular encenam uma espécie de drama da evolução das raças, orientada por uma tipologia cujo padrão é o europeu.

Podemos adentrar mais um pouco e vemos que para essa racionalização, diferenciação e classificação é necessário que você tenha instrumentos científicos que ajudem a construir a idéia de uma alteridade natural, instrumentos que passando por serem evoluídos, civilizados, ou seja, algo como um progresso do desenvolvimento humano, violentem essa mesma humanidade de maneira limpa, neutra, isenta de vício. É aí, então que habita nosso suspeito, o conceito, a abstração.

Sem a idéia de objetividade, de teoria neutra, isso não seria possível.

Nesse local suspeito, nesse século todo de zoológicos humanos e exposições coloniais, as operações seculares de dominação de homens e natureza e a criação de teorias em cujos núcleos estão os conceitos de sujeito e de objeto ganham toda sua força

política e psicológica. Com elas, podemos afastar de dentro de nós o outro que nos maravilha e ao mesmo tempo nos coloca em perigo, com eles podemos ver melhor o diferente, o que excede o padrão, o normal em oposição ao patológico.

A combinação de diversas dicotomias científicas, como sujeito e objeto, normal e patológico, vai dar forma à significação política do Outro, do Diferente, do Estrangeiro, eufemismos ideologicamente aproximados dos fenômenos, do estranho, do exótico, do ininteligível.

O surgimento de teorias explicativas faz parte do exorcismo e apaziguamento social dos perigos que os seres diferentes instilam em suas aparições sociais.

Por exemplo, em 1832, o médico I.G. Saint-Hilaire teoriza a manipulação, o estudo e a classificação dos corpos monstruosos, ciência batizada de Teratologia. Com isso, transforma o caráter excêntrico do monstro em patologia. De prodígio e demonstração da vontade divina, o monstro agora é simplesmente um erro da natureza.

Colocando-se no alto da escala evolucionista, os brancos europeus podem, a partir deles mesmos, ir afastando pouco a pouco numa linha contínua em direção ao começo dos tempos e à natureza primordial, os seres humanos diferentes até juntá-los aos animais selvagens, às plantas, aos minerais...uma linha que parte do sujeito civilizado em direção ao objeto natural...aos seres que os seduzem enquanto os apavoram, os monstros, os fenômenos, o homem selvagem.

Pistas - Local Seis

Nesses últimos locais que visitamos, encontramos nosso suspeito entre os povos trazidos das colônias e exibidos nesses grandes cenários-exaltação da civilização e dos povos civilizados. Nesses locais eles mesmos podem se sentir como outros e estrangeiros.

O que se representa aí senão um espetáculo que é ao mesmo tempo uma educação recíproca? O momento de um passeio pela exposição pode ser visto como um momento em que tanto o visitante como o visitado é despido de fragmentos de suas identidades, desarmados pela visão um do outro. Permitem-se involuntariamente verem-se como projeções do passado selvagem ao mesmo tempo em que se vêem como projeções do futuro civilizado. Para os 'civilizados' maravilhados e amedrontados, aquelas imagens dos povos 'estranhos' são poderosas imagens agentes. Da mesma forma, para os povos 'estranhos', aqueles corpos e olhos 'civilizados' que os observam são também poderosas imagens agentes, que os maravilham e amedrontam.

Uma troca de rostos e expressões corporais, uma troca de almas, um vai-e-vem inconsciente de Virtudes e de Vícios, entre o Homem e o Selvagem.

Vamos imaginar então que, depois de visitar, alguma dessas exposições, você estaria de volta à sua casa. Resolve ler e pega da mesa 'As viagens de Gulliver'.

Sentado em sua poltrona, você se sente deslizar um pouco, até por volta dos anos 1700 e percebe na parede uma gravura feita por Hogarth pendurada. E vê, uma cena, à primeira vista confusa, de uma porção de pessoas numa feira em Southwark.

Olhando bem você vê uma série de espetáculos de rua, desde músicos a malabaristas, e também de pessoas com todo tipo de singularidades, como anões. O espetáculo é retratado pela mente de Hogarth como uma cena caótica, conduzida por Dioniso, deliberadamente extravagante para chocar os mais civilizados. É uma gravura que retrata algumas das encarnações do Outro, do Estranho. O mundo ali é uma cidade em vias de tornar-se selvagem.

Em Londres há muitas dessas feiras espetaculares, nas quais se exibem anões, monstros, mulheres barbadas, equilibristas, gigantes, macacos, e até execuções. Também se exibem ‘fenômenos estranhos’ como os ‘homens selvagens’ - um irlandês selvagem e peludo, um negro gigante, um índio norte-americano canibal, um selvagem criado por feras...

Em 1698, foi exibido em Londres um selvagem espanhol que tinha vivido solitário numa caverna das montanhas durante quinze anos. Era capaz de esticar sua língua quase trinta centímetros e lamber o próprio nariz, ficar vesgo, contrair o rosto até o tamanho de uma maçã, abrir quinze centímetros de boca ou transformá-la num bico de pássaro, e ainda podia cantar...

Em 1711, também em Londres, o Doutor Arbuthnot exibiu um outro homem selvagem e peludo, de quem tomava conta: Peter, o selvagem de Hamelin.

Você abre o livro e começa a ler.

Uma carta escapa de dentro dele.

É uma carta do autor, Jonathan Swift para Thomas Tickell: “Esta noite eu vi o menino selvagem, cuja chegada aqui foi o motivo da metade de nossas conversas nos últimos quinze dias. Está sob os cuidados do Dr. Arbuthnot. O rei e a princesa se divertiam tanto com ele que a princesa não o devolveu até agora...”

O mito do homem selvagem, como um fantasma habitante eterno das trevas interiores do homem branco, europeu, tem uma longa história. Mas a você, que está sentado e tentando ler as Viagens de Gulliver, só quero interromper para lembrar alguns momentos em que esse homem selvagem aparece, e pedindo que você não esqueça de que ele habita todas as discussões que vimos fazendo ao longo desse texto, que ele vem recebendo diferentes nomes e pulsa em sangue e aparência em nossas imagens atuais científicas ou ‘populares’ sobre o Outro, o Estrangeiro, o...

Para lembrar: o famoso homem selvagem de Aveyron, ‘personagem’ do livro do Doutor Jean-Marc-Gaspard Itard, médico do Instituto Nacional dos Surdomudos, *L’Éducation d’un homme sauvage*, publicado em 1801: um menino que havia vivido completamente só, durante anos, nos bosques de Aveyron. Capturado e fugindo algumas vezes, finalmente, chegou em Saint-Sernin. Esse homem selvagem recebeu o simbólico nome de Victor e Itard o via como um verdadeiro ‘homem em estado puro de natureza’, uma variedade da espécie humana que era chamada de *homo ferus*. As discussões provocadas por Itard repercutem até hoje e sem chegar a nenhuma conclusão final. Teria a vida solitária transformado o selvagem num idiota que podia ser educado (Itard) ou teria sido abandonado por ser idiota ou demente, ou portador de alguma imbecilidade original?

Nesse momento, para nós, isso não tem importância. Somente queremos perceber esse jogo de sedução e rejeição, o encantamento que os diferentes tipos de aparições visuais de estranhos provocam e como essas 'criaturas' ajudam a discriminar e criar dentro do homem branco, europeu, civilizado a sua própria identidade, a partir de fantasmas recorrentes de sua própria civilização.

O próprio selvagem de Aveyron, tutelado e estudado pelo médico Itard, faz esse papel ambíguo: de um lado sua situação humana mostrava 'ao vivo' o lado escuro em que o homem podia despencar não houvesse a civilização a segurá-lo do lado bom do abismo. De outro, ele mesmo provocava (e ainda provoca) discussões científicas que ratificavam e estimulavam a curiosidade branca e ilustrada, curiosidade essa que emerge das profundezas do inconsciente do homem civilizado povoado de mistérios e mitos de origem sobre a sua própria selvageria elementar, seu sexo desenfreado, sua liberdade natural.

Conta-se de Victor, o selvagem de Aveyron, uma cena, própria desses filmes em que se misturam ciência e inconsciente coletivo:

...um dia, o doutor Itard apresentou-o à corte francesa.

Conta a baronesa de Vaudey: "Madame Récamier sentou-o a seu lado, pensando talvez que a mesma beleza que havia cativado o homem civilizado receberia uma homenagem similar desta criatura da natureza."

Mas nada, Victor ficou devorando a comida e nem olhou para Madame.

Aproveitando um momento de distração, o jovem selvagem correu para os jardins, tirou as roupas, e completamente nu subiu numa árvore.

Continua a baronesa: "As mulheres, tanto por desgosto como por decoro, mantiveram-se atrás enquanto os homens tratavam de capturar a criatura silvestre".

Bem, com a voz da baronesa, você volta ao livro, às viagens de Gulliver, lembrando aquela carta que Swift escreve depois que viu um menino selvagem na feira, aquele que a princesa não queria devolver.

No dia anterior, você tinha lido um panfleto satírico do próprio Swift, sobre o menino: "ele tem um enorme prazer em conversar com cavalos; indo às cavaliças para conversar com dois de seus amigos íntimos nos estábulos reais. Um dia, ao passar ao lado da estátua equestre de Charing Cross, relinchou para o cavalo, surpreendido por vê-lo tão alto..." Você lembra também que, nessa época, havia em Londres inúmeros espetáculos de cavalos 'inteligentes'.

Agora sim, com essa mistura de menino selvagem e cavalos inteligentes que a mente de Swift proporciona, você começa a ler a história do capitão Lemuel Gulliver, um náufrago pecador, moralista que se perde de ilha em ilha e não consegue aproximar-se novamente da 'civilização'.

Na página ao lado você vê uma gravura: ao fundo uma cachoeira despenca suas águas. Em segundo plano, de atrás de uma árvore um yahoo (ser em forma de cavalo) parece vir para frente. Ao lado um cupido, arco e flecha nas mãos, olha para você. E no primeiro

plano uma yahoo lasciva já meio transformada em humana agarra Gulliver que se banha num riacho selvagem. Diz o narrador, Gulliver, "... e inflamada pelo desejo (...) chegou correndo a toda velocidade e saltou na água a cinco jardas de onde eu estava me banhando. Nunca em minha vida senti medo tão terrível (...) Abraçou-me de maneira excessiva; eu rugi tão forte como pude".

Essa yahoo aparece 'meio humana', isto é, ela aparece segundo a tradição visual de imagens de seres da floresta, seres híbridos, seus cabelos ondulados espalham-se pela cabeça desgrenhados, suas orelhas afinam-se em cima, seu rosto tem algo de animal, seu corpo é peludo.

Há inúmeras interpretações polêmicas e críticas sobre essas criações de Swift. Entre elas a de que, a partir do seu ponto de vista de puritano, ele teria feito uma crítica amarga, ou uma ironia, sobre a humanidade em degradação, projetando esses fantasmas interiores na Inglaterra, num ambiente em que vinha sendo construída a idéia de uma terra longínqua e selvagem aplicada aos países 'descobertos' e explorados a partir da chegada de Colombo ao 'novo mundo'.

Essa interpretação serve para acrescentarmos à imagem e alma do Outro, do Estranho, mais esse componente de lascívia, excesso sexual, de natureza animal projetada simbolicamente pelo autor na figura sensual de uma égua., afinal a humanidade, segundo o ideal cristão civilizador, degrada-se desde a expulsão do Paraíso...

Para uma última investigação nessa pista interior das sombras sexuais projetadas no selvagem, leiamos o sonho de uma personagem mulher relatado numa farsa escrita por Juan de Timoneda (1490 c.-1583):

"...que sonho espantoso, amiga minha, sonhei, o qual tem deixado suspenso meu espírito aflito:

assim é que me vi num monte pedregoso e sonhei, em minhas fantasias, que saíam de minhas entranhas grandes fogos que me queimavam e incendiavam. Depois que as chamas que me abrasavam se consumiam em prazer e cessavam de arder, os dois selvagens extinguíam suas fúrias e se poder. Certamente, não posso entender tal harmonia."

Como a mulher estava grávida, o marido preocupado com os tais fogos que se tornavam prazeres, consulta um nigromante que o avisa que o filho trará 'o fogo de atribulações', aconselha-o a caçar os selvagens e a deixar o filho no pé do monte. Isso feito, os selvagens pegam a criança e a criam com grande ternura.

Um dia o menino vê a mãe, apaixona-se por ela e pede aos selvagens que a raptem. E eles o fazem e vivem juntos...

E você pode voltar um pouco às exposições coloniais e ver esse olhar fascinado dos visitantes provocado pela exposição daqueles seres 'selvagens' das colônias, na troca visual de desejos entre quem olha e quem é olhado. Não esqueçamos que esse mesmo olhar fascinado é o que também discrimina. Percebemos isso ainda quando esses olhos visitam os países 'tropicais', ainda um jogo de trocas, talvez mais consciente, um comércio de mútuos desejos e interesses.

Mas se hoje, parecemos estar de olhos mais abertos, voltemos à poltrona onde você estava sonolento, entre o despertar do selvagem e o sono do civilizado.

Vamos explorar agora o medo de tornar-se selvagem.

Gómez Suárez de Figueroa, conhecido como o Inca Garcilaso de la Vega, peruano nascido em 1539, filho da inca Chimpu Ocllo e do capitão espanhol Sebastián Garcilaso de la Vega, pode ser um bom informante.

Em seus *Comentarios Reales* de 1609, ele conta que Pedro Serrano, único sobrevivente de um naufrágio, chegou a uma ilha deserta, onde não havia água para beber, nem plantas para comer, nem sombras de árvores. Graças a sua habilidade, escapou da morte. Por causa de viver nu nessa situação terrível, diz o autor: “cresceu tantos pelos por todo seu corpo que parecia a pelagem de um animal, e não de um qualquer, mas de um javali; o cabelo e a barba passavam da cintura”.

Passado um tempo, apareceu na ilha um outro náufrago que o vendo daquele jeito pensou que fosse o demônio. Pedro também se assustou, mas depois que viram que ambos eram bons cristãos unidos na mesma desventura, abraçaram-se com lágrimas e ternura. Assim, entre algumas brigas, passaram a dividir todas as tarefas.

Mais tarde o próprio Pedro Serrano, percebendo a curiosidade que causava exibiu-se pela Alemanha, cobrando ingressos, inclusive tendo-se apresentado à corte e ao imperador que lhe deu quatro mil pesos e oitocentos ducados.

Essas últimas pistas levaram-nos à atração e ao medo do outro, do estranho, do homem selvagem habitante das terras interiores da alma européia descoberto nas suas próprias florestas e nas florestas e selvas do novo mundo que passava a explorar.

Pistas - Local Sete

Imaginemos que você, depois de ler o Gulliver, passear pelas feiras londrinas, escutar a história do menino selvagem de Aveyron e o pesadelo da mulher espanhola, ler o relato de Pedro Serrano, o náufrago peludo, imaginemos que você, agora, se depara com um lindo quadro de Eckout, “Índia Tarairu”.

Leia como o descreve o livro “Albert Eckout - Presença da Holanda no Brasil - século XVII”: “A mulher, ainda jovem, tem o corpo desnudo, porém o sexo protegido por um maço de folhagens sustentado por cordão de material vegetal, que lhe rodeia as ancas. Segura, na mão direita, a parte distal de um braço humano e, na outra, carrega um feixe de ramos. Em sua cabeça pode-se ver o típico corte de cabelo em prato, idêntico ao que é possível observar nos atuais Timbira. (...)”, segue-se a descrição mostrando que cada coisa pintada é a imagem fiel das coisas vistas, tanto que o autor classifica Eckout como “*pintor naturalista*. E devemos entendê-lo, numa síntese crítica: *pintor naturalista* com abrangência da paisagem (*habitat*), e do *modelo vivo* (seres vivos) com maior ênfase na figura humana (tipos raciais, seus costumes e objetos).”

Nossa pista, aqui, é perceber essa imagem de Eckout fazendo parte desse grande programa visual secular da arte da memória, um programa polifacetado. Mas isolemos algumas interpretações.

Essa bela imagem de 'índia Tarairu' em corpo inteiro, que toma conta de todo o primeiro plano do quadro, cercada da paisagem e de frutos da terra, é também a apropriação visual da terra e de seus produtos, inclusive do 'modelo vivo', que é parte inseparável desse conjunto de 'produtos da terra'. Essa bela imagem, representada na tradição pictórica dos paraísos terrestres, terras da abundância, mostra a índia numa pose de 'modelo vivo' de estúdio renascentista. Não há vento e as plantas paradas expõem-se para a observação atenta e científica. Nada se movimenta, nem mesmo a água sorvida pela boca aberta do cachorro preto com seus caninos à vista e sua orelha algo diabólica.

Um certo ar invisível, vindo do escuro começo do mundo, leva-nos desse cão negro à mão decepada que a índia segura apoiada à sua coxa perto da genitália coberta com um feixe de plantas da terra e ao pé decepado que ela carrega no cesto.

Nesse ar sem vida e colorido, a índia, rosto tranqüilo e olhar inexpressivo vê qualquer coisa longe.

Talvez ela esteja vendo a festa feita em Haia, na Casa de Maurício, Mauritshuis, para comemorar a volta do Conde João Maurício de Nassau "...em que índios tapuias, por ele trazidos, executaram nus, danças selvagens que chocaram a modéstia puritana...(...) O salão de entrada tinha o teto pintado de aves da terra e, das paredes, pendiam os painéis de Eckout."

Talvez, o olhar da índia Tarairu vislumbresse um comentário à sua própria morte, e visse, na pintura explícita de seu canibalismo, a emulação do branco em seu ritual colonial de dominação e violência. Ou o canibalismo colonial branco transfigurado no canibalismo visual 'indígena'.

Talvez, também pudéssemos acrescentar alguma premonição àquele olhar, como se ela estivesse sabendo que Maurício de Nassau "ao Rei da Dinamarca, presenteou, em 1654, vinte e seis importantes quadros e a Luís XIV, interesseiramente talvez, um ano antes de falecer (1678), quarenta e duas telas de assuntos nossos, que, apesar de extraviadas, tornaram o Louvre depositário das mais importantes obras de Post e forneceram à Manufatura dos Gobelinos, modelos para uma de suas séries mais famosas, segundo originais de Eckout (...) para que Sua Majestade mandasse compor umas tapeçarias..."

Sabemos que se faziam inúmeras cópias de obras originais para diversos suportes, como a tapeçaria e nesse trajeto de reproduções e divulgação elas iam sofrendo acréscimos, supressões, modificações diversas.

Podemos, também, compreender as imagens como uma espécie de magia, um ritual de exorcismo em que trazemos ao visível e 'real' aquilo que queremos dele exorcizar. Assim visíveis, conjuramos o mal, o bem, ou o bem-mal e os devolvemos à imagem, junto à morte do representado: um dos vestígios de magia e sortilégio persistentes na pintura ao vivo, na fotografia, no cinema, artes da memória.

Mas, aproveitemos a viagem que as telas de Eckout fizeram em direção à corte de Luís XIV, que instituiu uma administração com controle quase absoluto sobre todos os súditos e atividades da França, fez um inventário de todo o reino, com fichas de avaliação,

medidas de fertilidade dos campos, relevos, portos, das colônias, Martinica, Canadá, censo demográfico, um código de procedimento criminal, um código de procedimento civil, ...

Entre essas ações, para nós aqui é importante é nos encontrarmos alguns instantes com Charles Lebrun, Primeiro Pintor do Rei, Chanceler e Diretor da Academia Real de Pintura e Escultura, instituição fundamental na arte da propaganda, estética e política. E, vemos mais um detalhe das diferentes maneiras científicas e artísticas de apropriação visual das expressões das paixões do homem. Ou também, como explicitar no desenho, na pintura, os movimentos dos desejos interiores, virtuosos ou viciosos. Ou como reconhecer pela expressão facial os sentimentos, os apetites das paixões da alma.

Lebrun vai definir e classificar as paixões, não as reais que são misturadas, complexas, mas as essenciais, definidas a partir de uma leitura astuciosa de Descartes e de um aristotelismo entranhado na ciência da fisiognomonia há muito tempo. Desse modo, ele faz uma tabela científica e visual sistemática das paixões, encadeando umas a partir das outras, que servirá para orientar as pinturas principalmente de rostos e gestos do corpo. Paixões da alma que deveriam exprimir-se nas pinturas em suas essências, como se a natureza as estivesse exprimindo. Para Lebrun as expressões do rosto e do corpo deveriam mostrar a essência, o verdadeiro, quase anulando a interioridade e o privado, sem nenhum intervalo entre o que alguém é e como parece ser, como aparece. A pintura então torna-se uma pesquisa sobre a verdade, e quase um procedimento racional. Não por acaso, a sede das paixões desloca-se do ambíguo coração, para o cérebro, aí se localizando na pineal, depois de depurada de seus equívocos.

Na sua conferência, em 17 de abril de 1668, na Academia Real de Pintura, Charles Lebrun diz:

“A expressão é uma ingênua e natural semelhança das coisas que queremos representar: Ela é a mais necessária, entre todas as partes da pintura, e um quadro não poderia ser perfeito sem a expressão; é ela que marca as características verdadeiras de cada coisa; é por ela que distinguimos a natureza dos corpos, que as figuras parecem ter movimento e que tudo que é simulado parece verdadeiro.

Ela está tanto na cor quanto no desenho; deve estar também na representação das paisagens e na composição das figuras. (...)

...a expressão é também uma parte que mostra os movimentos da alma, o que torna visíveis os efeitos da paixão.”

Lebrun continuando uma tradição dos primeiros tempos do Renascimento, estabelece um sistema de traços, texturas, luzes, sombras, linhas que representam através de semelhanças e diferenças, cada uma das paixões, as essenciais, as virtuosas, como a Admiração, a Alegria. Quanto às negativas ou viciosas, como a Inveja, a Ira, aparecem como paixões acidentais a serem combatidas, pois o pressuposto é que o Bem é essencial, e o Mal é acidental.

Estamos num local importante das pistas que vimos seguindo.

Diversos caminhos cruzam-se aqui: o cristianismo, sua moral, visão de mundo e do homem, o aristotelismo, alimento do racionalismo categorizador, e no fundo moralista, a racionalidade científica já fazendo parte e criando o poder, o absolutismo, o controle total.

Mas no centro desse cruzamento encontramos também a mistura de ciência e messianismo, do povo escolhido pela Ciência e pelo Deus que é todo Bem, sem contradição. Da idéia de que o Mal é exterior e accidental, e que assim se justifica combatê-lo. Para tal desígnio divino, dá-se ao povo que possui o Bem, o direito de usar todos os meios, até o próprio Mal. Cruza-se aqui uma longa história européia que vem dos primeiros cristãos e seu combate aos hereges.

Diz o médico Cureau de La Chambre, nesse mesmo tempo e lugar: "As paixões não são outra coisa que emoções do apetite pelas quais a alma dirige-se para o bem e distancia-se do mal" e que "as piores paixões não são mais que maus hábitos, um defeito, desvantagens que podem ser trabalhadas (...)". Ele diz também: "Tudo que a paixão causa à alma produz no corpo alguma ação".

Dessa maneira, tendo por base as paixões boas, justifica-se a educação civilizatória dos corpos cuja aparência demonstra, mostra as paixões más. Sendo o Bem inerente e o Mal um desvio, assimila-se o Bem à Civilização européia, e se justifica civilizar o Outro, o Estrangeiro, o colonizado.

Não precisamos lembrar aqui os procedimentos inquisitoriais de civilizar (cristianizar) os hereges, não somente aqueles de criminalizar os sinais exteriores do rosto e dos corpos heréticos, mas principalmente aqueles de introduzir verbalmente, ajudado por torturas, a idéia, o conceito de pecado. E depois fazer com que esse conceito já alojado na alma do herege volte ao exterior como palavra sua, como confissão.

Para isso é necessário que o interior se destaque violentamente do exterior, torne-se objetivável, e dessa forma, como objeto, administrável, politizável.

Assim, nesse cruzamento chegamos bem próximos do nosso suspeito, num desses momentos cruciais em que o Bem se cria como sujeito, e o Mal é criado como objeto.

O homem civilizado é o sujeito, isto é, o senhor civilizado, portador de religião, filosofia e de ciência, e a natureza, o objeto a ser transformado, como por exemplo, as madeiras brutas e selvagens extraídas nas colônias 'civilizadas' transformadas em lindas escadas barrocas. Numa assimilação perversa, o homem não 'civilizado', pode ser apropriado também como objeto em estado de natureza para sua transformação pelo sujeito civilizado. Em outras palavras, educado.

Charles Lebrun representa um elo na longa tradição de fisiognomonistas que, partindo da suposição de que qualquer segredo da alma aparece no rosto, de maneiras diferentes buscam a mesma coisa: a revelação ou o desvelamento dos desejos do Homem através dos traços visíveis da Face humana.

A partir daí, essa tradição leva às outras operações de deduzir a partir da imagem do corpo, do rosto visível, a ausência total ou parcial do Bem, ou seja, a presença do Mal, visível tanto na forma patológica de doença, de crime como na forma corporal dos pertencentes aos mundos do Outro, do Estranho. Isso outorga aos estudiosos o direito de expor esses rostos e corpos viciosos à visualização espetacular e científica, instrumentos de educação visual e política.

Um pequeno momento aqui, para lembrar que os instrumentos conceituais Sujeito e

Objeto foram criados para e são inerentes à sustentação fundamental dessas operações científicas e políticas. Essa dicotomia, ou par dialético, se quisermos algo mais denso e moderno, é inerente à identificação e contração do Sujeito como o Eu do discurso, o branco, o europeu ou um seu derivado puro, e à identificação e separação do Objeto, do outro, do não europeu, o não-Eu do discurso. A objetividade é clara e racional, a subjetividade é escura e irracional. O consciente é quase visível, o inconsciente é escuridão...

Essa política está presente também nas psicologias 'sujeito-objeto' e na teoria greco-latina gramatical das línguas européias. Isso somente para lembrarmos que as línguas nacionais são armas poderosas 'civilizatórias'. Mas aqui tratamos de imagens e gostaria que o leitor lembrasse dos trabalhos dos famosos Duchenne de Bologne e Lombroso, personagens contemporâneos daquelas exposições universais em que os sujeitos da virtude expunham os corpos viciosos.

Pistas Finais

Aproveitemos, então, a lembrança de Duchenne e Lombroso e voltemos por um instante às exposições universais, aos jardins de aclimação, aos zoológicos.

Gostaria que o leitor se lembrasse daqueles pavilhões coloniais montados nas exposições: arquitetos europeus projetaram cenários 'típicos' e réplicas de aldeias, vilas, templos, nos quais ao vivo ou em esculturas expunham-se pessoas dos 'outros lugares', das colônias. Estamos na longa tradição ilusionista da construção de cenários, maquetes, réplicas: locais construídos para criarem a ilusão visual de se estar em algum local conhecido e existente ou imaginário.

Esses locais construídos fora de seu lugar originário, por si só já adquirem a aura de diferente, de maravilha. Dentro deles são colocados de maneira 'decorativa', artificial, os objetos das regiões, de uso, 'primitivos', de maneira tal que se crie uma imagem 'em movimento' visual, como se você estivesse lá, e como recomenda o plano para a Exposição Universal de 1989, "surpreender o olhar, marcar os espíritos, imprimir as memórias." Essa é uma regra básica para a construção de imagens da persistente Arte da Memória, para igrejas, templos, exposições, zoológicos, pinturas, esculturas, fotografia, cinema...Locais fantásticos com imagens inesquecíveis.

Na construção de cenários, todos os objetos representados, sejam edificações, ruas, coisas e pessoas, obedecem a um ponto de vista. Estabelece-se um ponto de onde tudo vai ser visto, e a partir daí, colocam-se as coisas representadas segundo regras visuais de proporções, distâncias relativas, tamanhos...assim cria-se uma sintaxe visual em que os objetos passam a ser relativos uns aos outros, e no percurso visual de um para o outro cria-se o sentido, ou os sentidos. Nenhum tem significado isolado. O significado de cada um esparrama-se para o outro e volta também para si, numa espécie de atribuições recíprocas. Uma narrativa. Uma perspectiva.

Essas imagens evidentemente não têm significado por si só. São feitas para serem vistas, e quando o são ganham a participação do olhar que as movimentará e lhes dará novos sentidos. É o momento em que aquelas imagens agentes operam a educação visual e política da memória.

Podemos perceber que essa construção de cenários, que é ao mesmo tempo, uma construção mental, não é simplesmente um instrumento de entretenimento, mas uma operação que tem por fundamento o controle sobre o que vai ser visto, e, portanto, sobre o seu significado.

Carl Hagenbeck, alemão, um dos pioneiros na criação de zoológicos, depois empresário circense de sucesso, com seu pai começou a colecionar animais raros que marinheiros traziam. Pouco a pouco, ele e seu pai, foram arranjando locais especiais para esses animais e passaram a vendê-los para zôos, circos, cientistas e amadores.

Nos informa Éric Deroo que tendo seu negócio crescido, ele teve a intuição de que o homem traria mais lucros que os animais. Escreve Hagenbeck em sua autobiografia: “Foram os Lapões que começaram, quando um de meus agentes conseguiu trazer uma família a Hamburgo... A família chegou por meados de 1874 com umas trinta renas. À primeira vista, julguei que o negócio prosperaria... O espetáculo dos seis membros da família lapã atraiu milhares de curiosos... essa idéia não saiu de meu cérebro, mas me foi sugerida em 1874, em carta, pelo meu velho amigo pintor de animais, Heinrich Leuteman, em resposta à minha em que eu dizia que pensava importar uma tropa de renas. Ele me escreveu que a coisa poderia representar um interesse bem mais considerável se eu fizesse acompanhar esses animais por uma família de lapões...”.

Hagenbeck é conhecido como criador do primeiro zôo, e ter usado em seus cenários formações rochosas artificiais como fundos, vegetação, pedras, troncos e também pinturas de grandes panoramas ilusionistas.

Provavelmente, com ajuda da arte da pintura de seu amigo, também aconselha a que se faça a exposição de animais, explorando as percepções visuais para simular o habitat natural, a atmosfera parecida com o ambiente original, que se focalize nos animais as características físicas mais excepcionais, e se enfatize as relações entre os animais, as plantas e o homem.

Assim, ele expõe observações técnicas para criar Ilusões visuais:

1. O lado de um objeto parece maior verticalmente, do que horizontalmente.
2. A profundidade e o tamanho aparentes variam segundo a colocação paralela ou perpendicular.
3. Bordas bem marcadas fazem com que o tamanho pareça menor.
4. Objetos com grandes áreas de fundo atrás parecem menores.
5. Complexidade crescente torna a aparência menor, ou atravancada.
6. A distância na atmosfera clara e brilhante parece menor com poeira e umidade.
7. O contraste aparente claro/escuro aumenta em contraste com a luz ambiente.
8. A vivacidade aparente da cor aumenta, se circundada por cores brilhantes.

9. Azuis/verdes para tranquilidade, vermelhos/amarelos para excitação.

Essas indicações técnicas de Hagenbeck seriam perfeitamente entendidas por qualquer pintor europeu a partir dos anos 1300, quando passa a predominar a representação do 'real' pela perspectiva, a estrutura geométrica e matemática de ilusão naturalista, persistente hoje, com refinamentos técnicos nas câmeras de cinema e vídeo, como vemos nessas informações de Pinel sobre a trucagem cinematográfica:

As trucagens do cenário -- São empregadas em diversos níveis: para disfarçar um espaço entrevisto através de uma abertura do cenário; para completar um cenário parcialmente construído ou para mascarar elementos indesejáveis de um cenário natural; etc. Feitas com diversas técnicas: a) Fundos em duas dimensões, planos, pintados. b) Maquetas - cenário natural em escala reduzida. As maquetes miniaturadas são empregadas para representar cenários muito vastos em visão de conjunto, cenas de acidente ou catástrofe, imagens de ficção científica. Colocam um grande número de problemas de fabricação e de tomadas (perspectiva, ponto de vista, iluminação) e mais ainda se são animadas. Elementos como água e fumaça devem sofrer um efeito de câmera lenta para preservar a verossimilhança do movimento.

c) Maquetas relacionadas ao cenário e à profundidade de campo -- seu emprego é múltiplo: a) para as aberturas, os elementos em volume são construídos em escala reduzida e com certos efeitos (dia, noite, chuva, etc.)

b) Como plano de fundo de um cenário para "forçar" a perspectiva (construção de elementos mais e mais reduzidos na profundidade a fim de dar a ilusão de ponto de fuga do cenário).

c) Para completar um cenário ou dissimular uma parte dos recantos que não fazem parte da cena (como tetos, telhados, etc.)

d) Maquetas relacionadas ao cenário graças a um dispositivo ótico. Utilização de imagens refletidas e espelhos. (...)

Bem, a partir daqui, seguindo essas indicações técnicas, peço ao leitor que entrar num desses locais imaginários, num desses cenários que vimos e buscar aí o suspeito.

Aí, perceba-se dentro das linhas da perspectiva e sinta-se, como Alice, a Matemática, a Geometria, o Desenho diminuir, aumentar, ser colocado mais à frente e maior, mais atrás e menor, achatado e reduzido às duas dimensões de altura e largura, e ir aos pouco se percebendo uma ilusão visual controlada pelo ponto de vista único.

Leonardo da Vinci ensina: *A primeira parte da pintura é que os corpos figurados por ela mostram-se em relevo, e que os campos que os circundam, com suas próprias distâncias, (demonstram-se) mostram-se adentrar o plano onde tal pintura é feita segundo as 3 perspectivas, isto é, a diminuição da figura dos corpos, a diminuição da sua magnitude e a diminuição de suas cores: e destas 3 perspectivas, a primeira tem origem no olho, as outras duas derivam da atmosfera interposta entre o olho e os objetos por ele vistos. A 2ª parte da pintura são os atos apropriados e variados na figuração, para que os homens não pareçam irmãos... .*

Podemos ouvir o artista murmurar: *Aqueles que se enamoram da prática sem ciência são como o marinheiro que entra no navio sem timão ou bússola, que nunca tem certeza para*

onde vai; a prática deve sempre ser edificada sobre a boa teoria da qual a perspectiva é guia e entrada, e sem a qual nada se faz de bom em matéria de pintura.

Agora sim, dentro dessa grade geométrica que nos representa tão naturais e parecidos com o que somos e onde estamos, que até passa por uma representação verdadeira da realidade, podemos sentir o movimento dessa técnica artística que eliminando tudo o que tínhamos de vivo, humano, complexo, ambíguo, subjetivo foi-nos redesenhando, através de operações racionais de purificação e limpeza. Tornou-nos um simulacro visual objetivo.

Panofsky nos diz isso dessa maneira: “Pode, hoje em dia, afigurar-se-nos estranho que um gênio como Leonardo descreva a perspectiva como sendo «o freio e o leme da pintura». Nada mais poderemos fazer senão tentar imaginar o que terá significado esta realização na época. Não se limitou a elevar a Arte à condição de «ciência» (o que representava uma subida de categoria no Renascimento). A impressão visual subjetiva foi sujeita a uma tal racionalização que essa mesma impressão acabou por se tornar o alicerce de um mundo de fundações sólidas, mas, ao mesmo tempo, num sentido completamente moderno da experiência, «infinito». Resultou daqui ter sido o espaço psicofisiológico traduzido em espaço matemático. Deu-se, por outras palavras, a objetivação do subjetivo”.

Nessa última afirmação temos exatamente a prova que queríamos.

Poderíamos ter procurado em outros lugares, mas escolhemos a perspectiva, essa espécie de arma visual com a qual podemos violentar o real, cientificamente, virtuosamente.

Ela nos revela o procedimento científico de esfriamento do real, do distanciamento político necessário para apropriação e transformação do real em matéria sem vida, pronta para ser apropriada.

Ao representar em linhas, luzes, sombras, cores o real presenciado, a perspectiva faz com que a sua própria subjetividade adquira estatuto de objetividade, criando e atestando como verdade popular e científica a existência incontestável do binômio Sujeito-Objeto, sem o qual as ciências modernas tanto humanas quanto as outras não poderiam existir.

Encontramos dentro da máquina racional de abstração do real pela Perspectiva o criminoso que estávamos procurando: a díade conceitual Sujeito-Objeto.

Recorde-se agora, revisitando os locais por onde passamos, de que conduzida pela perspectiva essa célula Sujeito-Objeto infiltrou-se nos pares Civilização-Colonização, Civilizado-Selvagem, Nacional-Estrangeiro, O Semelhante-O Outro...

...e gostaria de terminar dizendo que essa foi uma entre muitas maneiras possíveis de interpretar as imagens e as palavras sobre o Outro, o Estrangeiro.

Aqui não procurei a compreensão orientada por um feixe de causas determinadas por uma trajetória cronológica inexorável, mas simplesmente, criei uma área de espaços e tempos entrecruzados e tentei imaginar um inconsciente visual e interpretar no presente os vestígios persistentes de uma grande quantidade de momentos visuais em que pudemos ‘ver’ onde se esconderam e apareceram os conceitos, as imagens verbais e as

visuais que deram e dão forma científica, política e 'popular' à idéia de outro, de estranho, de estrangeiro e seus movimentos de assimilação e discriminação corporal.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. J. **O teatro da memória de Giulio Camillo**, Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp. 2005.
- _____. **Cinema arte da memória**, Campinas: Autores Associados, 1999.
- BANCEL, N. et al (Org.). **Zoos Humains, XIXe. et XXè siècles**, Paris: Éditions La Découverte. 2002.
- BARTRA, R. **El salvaje artificial**, Mexico: Ediciones Era. 1997.
- _____. **El salvaje en el espejo**, Mexico: Ediciones Era. 1997.
- Exposition universelle de Paris, empire du Brésil, **Catalogue Officiel**, Paris: Imprimerie Centrale des Chemins de Fer. 1889
- HODIER, C.; PIERRE, M. 1931, L'Éxposition Coloniale, Paris: Éditions Complexe, 1991.
- LE BRUN, C. **L'expression des passions & autres conférences**, Paris, Dédale. 1994.
- ALBERTI, L. B. **Fables morales suivi de prophéties facétieuses de Leonardo da Vinci**, Paris: Belles Lettres, 1997.
- ORY, P. **1889, L'Expo Universelle**, Paris: Éditions Complexe, 1989.
- PANOFSKY, E. **A perspectiva como forma simbólica**, Lisboa: Edições 70, 1993.
- PINEL, V. **Techniques du cinéma**, Paris: P.U.F., 1994.
- Projets pour l'Exposition Universelle de 1889 à Paris**: Livre Blanc. Paris: Flammarion, 1985.
- VALLADARES, C. P.; MELLO FILHO, L. E. **Albert Eckout – Presença da Holanda**, Rio de Janeiro: Edições Alumbamento. 1998.

MILTON JOSÉ DE ALMEIDA

Professor, pesquisador e coordenador do Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas
E -mail: miltonpisani@gmail.com

Artigo recebido em: 11/12/2007
Artigo para publicação em: 20/12/2007

Investigação Visual a respeito do Outro

Imagens



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Fonte das Virtudes e Domo do Pavilhão Central



A Exposição Internacional de Paris, 1889

Grupo Senegalês



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Rua do Cairo



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Campo de Marte



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Tecelão Sudanês



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Artista Anamita



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Ateliê do Poteiro Grego



A Exposição Internacional de Paris, 1889

Ator Anamita



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Casa Asteca



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Casa Galo-Romana



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Interior do Domo Central



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Fonte das Virtudes



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Galeria das Indústrias



A Exposição Internacional de Paris, 1889
História da Habitação



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Invalides vista da exposição das colônias



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Mouro Senegalês



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Palácio Angkor



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Pavilhão da Algéria



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Pavilhão das Artes



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Pavilhão do Brasil



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Pavilhão Siamês



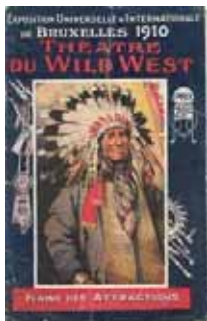
A Exposição Internacional de Paris, 1889
Pavilhão das Índias Inglesas



A Exposição Internacional de Paris, 1889
Maquete



A Exposição Internacional de Bruxelas, 1910
Pavilhão do Brasil



A Exposição Internacional de Bruxelas, 1910



Julia Pastrana, indígena mexicana, nascida em 1832, exibida como "Mulher Gorila".

Julia Pastrana, indígena mexicana, nascida em 1832, exibida como “Mulher Gorila”



Gravura sobre os Insanos



Homens Sul-Africanos e prisioneiros Khoisan – 1870



Homem sul-africano e as Regras de Huxley - 1870



Damman - Galeria de Raças 1875



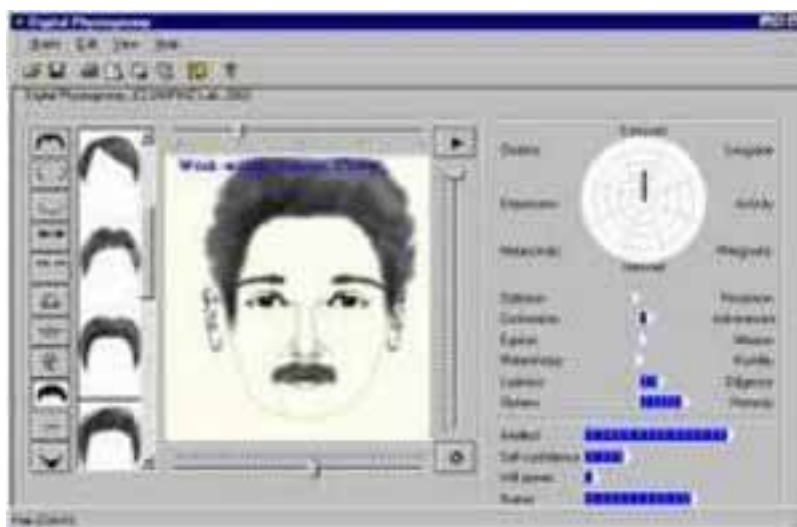
Fotos de Insanos feitas por Diamond 1850



Cartões Postais - Hagenbeck



Bertillon: Traços Fisiológicos - 1901-06



Fisiognomonia Digital



Retratos de Falsários pela Polícia de Nova Iorque



Lombroso: Cérebros



Les faces de l'Homme, simple & de l'Homme, par réflexion, de l'Homme et l'Homme, en face, l'Homme

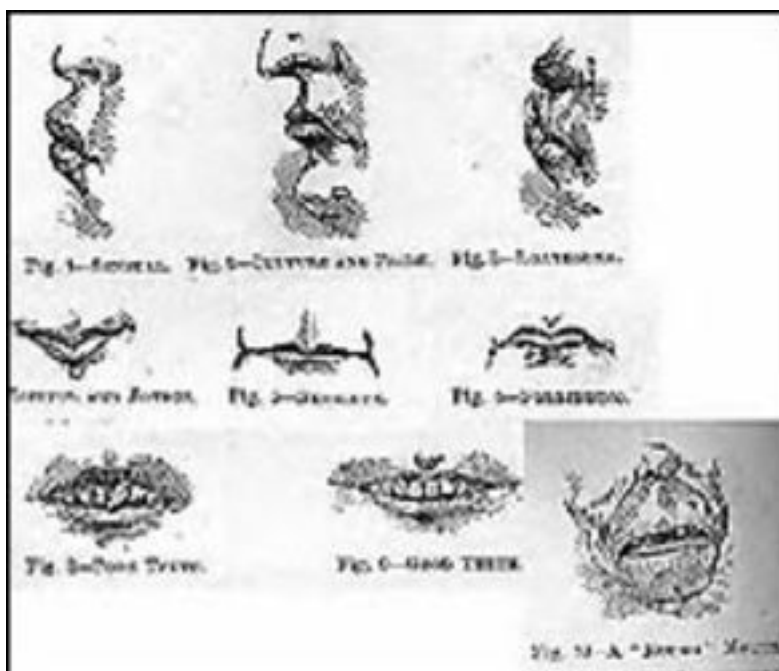
Charles Lebrun



Lombroso: Máscaras Humanas



Lombroso: Delinqüente



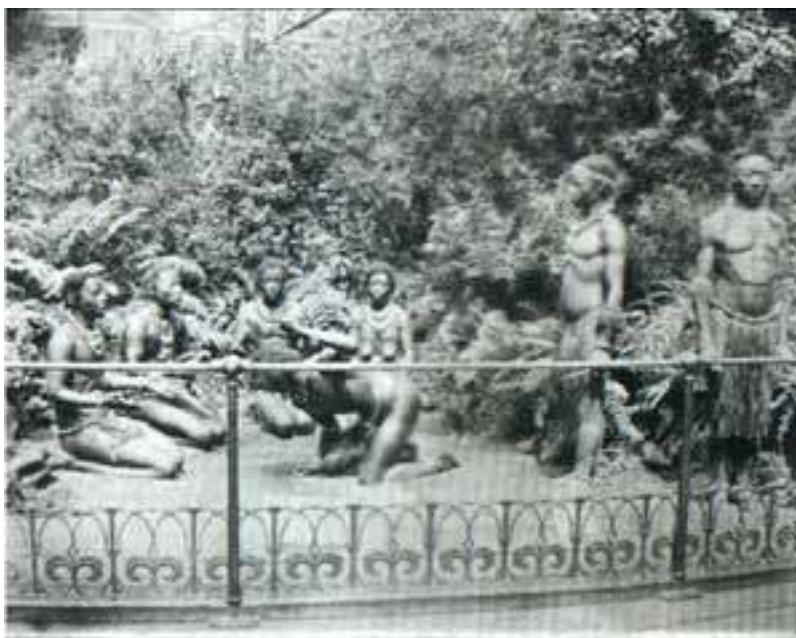
Lombroso: Biblioteca criminal



Galton: Criminosos Violentos



Revista de Frenologia



Zulus de Cera no Palácio de Cristal Paris



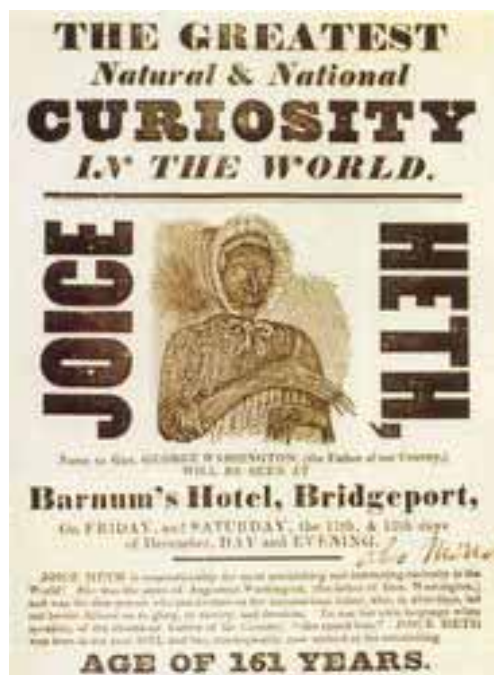
Cartaz do Jardim de Aclimação, Paris, séc. XIX



Quadrinhos



George Stall



Joice Heth, nascida em 1674, Cartaz de 1835



Gravura de William Hogarth, “A Rua do Gin”, Londres, 1751



As Viagens De Gulliver, de Jonathan Swift, mulher Yahoo lasciva, da edição alemã de 1762.



Capa da Primeira Edição de “Robinson Crusoe”, de Daniel Defoe, 1719



Eckhout, Índia Tarairiu, 1641



Eckhout, 1641



Theodor de Bry, Frontispício da quarta parte de “América” ilustrando índios americanos, como bestas infernais, adorando ídolos, 1590



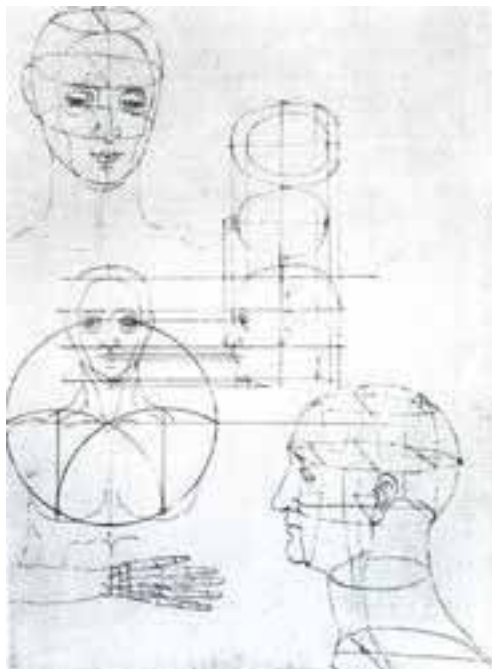
A divisão do Corpo do Prisioneiro Sacrificado, a repartição do alimento, Theodore de Bry



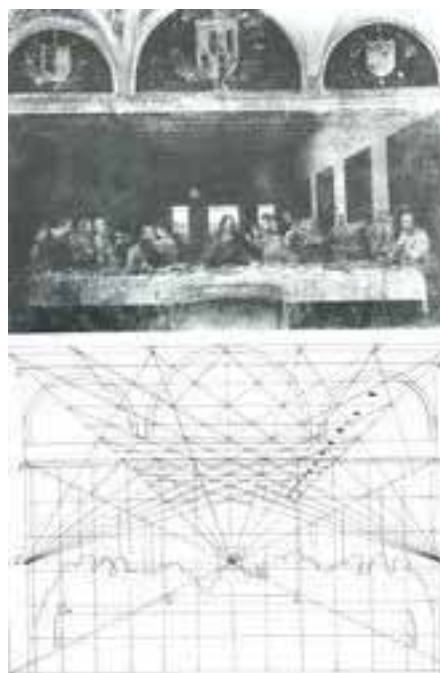
Giotto, Satanás, Cappella degli Scrovegni, Pádua, Itália, 1304



Homem Selvagem, lavatório alemão de 1500



Perspectiva Renascentista



Da Vinci , Perspectiva, Estudos do Caderno de Notas, Séc. XVI